

CARLOS VELÁZQUEZ
IDLES EN GUANATOS

KARLA ZÁRATE
VIAJE AL CENTRO DE MI OMBLIGO

MAURICIO RUIZ
ENTREVISTA A RUBEN ÖSTLUND

NÚM. 404 SÁBADO 03.06.23

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

NARCOCORRIDO: CRÓNICA Y ESPEJO

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

FERVOR DE BUENOS AIRES O EL INICIO DE LA FUGA

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

Javier Álvarez (1956-2023)

EL INFINITO CAMPO DE LA MÚSICA

RICARDO MIRANDA

Foto > Real Window Creative / shutterstock.com



Los orígenes de este fenómeno social se remontan al siglo XIX. En años recientes, su expresión musical y sus letras alcanzan una popularidad arrasadora, con apologías de la vida narca a manera de aspiración e ideal que han acompañado a varias generaciones, incluyendo desde luego a los niños y jóvenes de hoy. La delincuencia aparece bajo el glamur del heroísmo, con mujeres hermosas, dinero a raudales, armas, impunidad y ostentación que no excluye el asesinato. El siguiente ensayo desmonta las claves, con un recorrido histórico y un análisis puntual de los elementos en juego, su sentido, su mensaje.



NARCOCORRIDO: CRÓNICA Y ESPEJO

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

A pesar de su lirismo, en términos literarios, aunque el "corrido mexicano" esté escrito en verso, su propósito es narrativo y, por tanto, está más cerca de la crónica que de la poesía. Vicente T. Mendoza, el máximo especialista en este asunto, lo data hacia "el último cuarto del siglo XIX, cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista, [que] es propiamente el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida".¹

Señala que, antes del corrido propiamente dicho, hubo antecedentes desde fines del siglo XVIII, dado que este género popular, primero literario y luego literario-musical, proviene del romance castellano y se ajustaba entonces a "cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes".²

El corrido, por lo general anónimo en sus inicios, se diferencia del romance castellano, al igual que de la copla, la jácara y el cantar,

también españoles. Estas formas se adaptaron en México y produjeron una expresión genuina en la voz de cantadores que lo interpretaban en las plazas públicas, a partir de hojas sueltas impresas que hacían las veces de "prensa popular", pues informaban sobre los sucesos más importantes de la vida local, regional o nacional, para públicos iletrados.

El corrido canta los lances de hombres y mujeres valientes o que han sufrido una tragedia, y a veces el autor moraliza sobre la forma en que enfrentan la existencia los bandoleros, desertores, valentones, parricidas e hijos e hijas desobedientes. Aborda también hechos históricos, movimientos rebeldes, asesinatos, raptos, persecuciones, tragedias pasionales, fusilamientos, venganzas, vida carcelaria, accidentes, desastres, fatalidades y maldiciones, sin olvidar el lirismo amoroso, el elogio de pueblos y ciudades y la lealtad y vigor de animales (en especial de caballos).

CARLOS CHÁVEZ AFIRMA que en nuestro país el corrido se caracteriza por la "narración de hazañas, hechos y sucesos", además de que, musicalmente, "tiene un carácter propio inconfundible".³ Para el Dr. Atl, nuestra

Foto > Rosy Hernández

DIRECTORIO

El Cultural
[Suplemento de La Razón]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega

Director

@sanquintin_plus

Julia Santibáñez

Editora

@JSantibanez00

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

música popular puede dividirse en dos vertientes: las canciones y los sones, y afirma que “las canciones son, generalmente, endechas de amor, casi todas con ideas pesimistas y tonada melancólica; o bien historias de guerrilleros o de héroes o hazañas de bandidos. A estas últimas se les da el nombre de *corridos*”.⁴

Entre los primeros corridos icónicos, ya dignos de este nombre, Mendoza relaciona los de Macario Romero (1878), los Mártires de Veracruz (1879), Leandro Rivera, Juan Alvarado y Valentín Mancera (1882), Heraclio Bernal (1885), Carlos Coronado (1900) y Jesús del Muro (1910), “hasta llegar al de Benito Canales (1913), como una prolongación de esta especie”. El “Corrido de Heraclio Bernal” (de autor desconocido) ya contiene los elementos definitorios de este género, y Mendoza lo incluye en su antología, en la sección de “Bandoleros”:

Año de mil ochocientos / ochenta y cinco al contado, / murió Heraclio Bernal / por el Gobierno pagado. // Estado de Sinaloa, / Gobierno de Culiacán, / ofrecieron diez mil pesos / por la vida de Bernal. // La tragedia de Bernal / en Guadalupe empezó, / por unas barras de plata / que dicen que se robó. // Heraclio Bernal gritaba / que era hombre y no se rajaba, / que subiéndose a la sierra / peleaba con la Acordada.

Es revelador que esta letra refiera sucesos en el norte del país y, en especial, en Culiacán, Sinaloa, pues en los estados norteros de México, con epicentro en Culiacán, es donde se ha desarrollado, modernizado y cobrado auge el género del corrido desde hace casi siglo y medio. El presunto bandolero se vuelve héroe, enfrentado a un gobierno autoritario (el de Porfirio Díaz) que utilizaba un tribunal ambulante (la Acordada), el cual tenía la facultad de procesar delincuentes al margen del sistema judicial. El protagonista goza de la simpatía de quien refiere el suceso, y la transmite al oyente. En la tercera de las once estrofas no se asegura que Bernal fuese ladrón, sino un perseguido del gobierno debido a unas barras de plata “que dicen que se robó”. Y en este “dicen” se siembra ya la duda, pues si lo dice el gobierno existen razones para no creerlo, y Bernal pasa de ser un bandolero a un héroe popular, como lo serán a lo largo de la historia casi todos los bandidos perseguidos por el gobierno, incluidos hoy los narcotraficantes.

EL “CORRIDO DE BENITO CANALES” (también de autor desconocido) es uno de los más extensos, y Mendoza lo incluye en la sección de “Valientes”. Otra vez, el enemigo es el gobierno (ahora, el de Victoriano Huerta) y el héroe perseguido es Benito Canales, guanajuatense para más señas. Van, como ejemplo, unas pocas estrofas:

Año de mil novecientos / en el trece que pasó, / murió Benito Canales: / el gobierno lo mató. // Andaba tienda por tienda,



Benito Canales, en una imagen atribuida a José Guadalupe Posada.

buscando tinta y papel / para escribir una carta / a su querida Isabel. [...] // Al llegar a Surumuato, / su querida le avisó: / –Benito, te andan buscando, / eso es lo que supe yo. // Don Benito contestó, / con sin igual arrogancia: / –Aunque fuesen cien rurales, / yo los espero con ansia. // Regresó para su casa, / con mucha resolución, / preparó muy bien sus armas / y esperó a la comisión. // Cuando el Gobierno llegó, / todos venían preguntando: / –Dónde se encuentra Canales, / que lo venimos buscando. // Una mujer tapatía / fue la que les dio razón: / –Orita acaba de entrar, / váyanse sin dilación.

Al final, Benito Canales se entrega sin oponer resistencia, por mediación del padre capellán, quien le ruega deponer las armas (“pues al fin te han de matar”). Antes de confesarlo, lo desarma y le pide que haga un acto de contrición; luego lo entrega a la Acordada y Benito es fusilado. Nunca se explica cuál es su delito, pero queda claro que es un opositor al gobierno, como lo revelan las siguientes estrofas:

Después marcaron el alto, / gritando los federales: / –¡Viva el Supremo Gobierno! / ¡Muera Benito Canales! // Les respondió don Benito: / –Ahora, diablos del infierno, / ¡viva Benito Canales! / ¡Muera el Supremo Gobierno!

Ya preso, y con rumbo al paredón, Canales se mostró risueño de tan valiente y hasta se dio el lujo de un sarcasmo. Refiere el corridista:



“BENITO CANALES SE ENTREGA SIN Oponer RESISTENCIA, POR MEDIACIÓN DEL CAPELLÁN, QUIEN LE RUEGA DEPONER LAS ARMAS (‘PUES AL FIN TE HAN DE MATAR’)”.

Luego Benito Canales / dijo al cercano soldado: / –Hagan de mí lo que *quieran*, / ahora que estoy desarmado. // Se atusaba y sonreía / y le decía a la Acordada: / –Soy de puro Guanajuato, / pero ahora no valgo nada.

Mendoza informa que el corrido mexicano ha tenido diversos nombres; entre ellos, *romance*, *historia*, *narración*, *ejemplo*, *tragedia*, *recuerdos*, *versos* y *coplas*. Sin embargo, el término *corrido* se impone sobre todos los mencionados, y el porqué de esto lo documenta Gabriel Saldivar:

El preciso momento en que se cambia el nombre de *relación* o *romance* por *corrido* no nos ha sido posible localizarlo; pero sí podemos afirmar que fue durante la época colonial, pues en muchos de los manuscritos que se denunciaban a la Inquisición se lee al referirse a los mismos: “que *corren* con escándalo por la ciudad y reino”, así como al hacer alusión a copias “que *corren* en tal o cual parte”, de donde es muy fácil que se haya derivado la palabra *corrido*, atribuyéndola a papeles que pasaban de mano en mano.⁵

EN LA CULTURA POPULAR es uno de los géneros literarios y musicales más vigorosos de la historia nacional y, desde hace casi un siglo y medio, se convirtió en crónica y espejo de nuestra realidad. Los corridos son relatos y, no pocas veces, cuentos perfectos del arte popular mexicano. Aunque pueden parecerse a otras formas literarias y musicales, por su estructura y sus motivos son diferentes a la canción ranchera y al huapango, aunque existen estupendos corridos “ahuapangados”, como el narcocorrido ranchero “Negro y azul” o “The Heisenberg Song”, de la serie de Netflix, *Breaking Bad*, compuesto por Pepe Garza (Monterrey, 1965) e interpretado por Los Cuates de Sinaloa.

Es posible precisar, sin duda, la fecha del nacimiento del narcocorrido. Debemos a Juan Carlos Ramírez-Pimienta, investigador de la Universidad Estatal de San Diego, autor del libro *Cantar a los narcos* y máximo especialista en el tema, el descubrimiento del primer corrido de esta herencia, “El Pablote” (1931), de José Rosales, y la localización del primer narcocorrido propiamente dicho, “Por morfina y cocaína”, de Manuel C. Valdez, que data de 1934.

Para este investigador es importante distinguir entre un corrido sobre narcos y un narcocorrido: el primero relata un suceso acerca de un personaje que trafica drogas, pero cuyo oficio no se describe, ni siquiera por alusión, en un lance de muerte. Es el caso de “El Pablote” que, interpretado por Rosales, a dúo con Norverto González, “fue grabado en El Paso, Texas, el 8 de septiembre de 1931”. El narcocorrido, en cambio, refiere hechos del oficio de los narcotraficantes. Siendo así, el primero, “Por morfina y cocaína”, fue “grabado el 9 de agosto de 1934

en San Antonio, Texas”, a dúo entre Cuéllar Valdez y Juan González. Unas semanas después, también en San Antonio, se grabaría “El contrabandista”, compuesto por Juan Gaytán e interpretado por él y Frank Cantú. Muy posterior es el intitulado “Carga blanca”, de Manuel C[uéllar] Valdez, “grabado al finalizar los años cuarenta”.⁶

En estos primeros narcocorridos hay mucho de lamento y de juicio moral, pues en ellos se narra el sufrimiento por la condena que se impone a los narcotraficantes; la canción es una especie de vehículo para relatar el duro escarmiento que reciben quienes se dedican a cometer este delito. Como es obvio, estas décadas corresponden también a la persecución punitiva de las autoridades estadounidenses y mexicanas contra el tráfico de drogas, que luego se llamaría “la guerra contra el narco”.

“EL PABLOTE” NARRA la muerte de Pablo González, en el bar El Popular de Ciudad Juárez. Fue el mayor traficante de drogas en las primeras décadas del siglo XX en esa ciudad fronteriza. Es celebratorio (“con tintes positivos”, como acota Ramírez-Pimienta), tal como lo presenta José Rosales en la segunda parte —el desenlace— de la composición:

La bala 45 / el pecho le atravesó / y casi instantáneamente / muerto en el suelo cayó. // Hace diez meses exactos / a Teóduo Álvarez mató, / y quién lo habría de decir / que con la misma pagó. // Llegaron los *polecías* / cuando todo había pasado / y entre un charco de sangre / estaba Pablo tirado. // Y Robles sin oponerse / se entregó a la *polecía*: / —Si la vida le arranqué, / fue por defender la mía. // Martín y los cantineros / dijeron lo que pasó: / —Pablote quería matarlo, / y por eso disparó. // El domingo por la tarde / lo llevaron a enterrar / y La Nacha ante el cadáver / cómo lo habría de dejar. // El Pablote era temido / Pero su día le llegó. / Carnitas y Policarpio / y a Dosamantes mató. // Y aquí termina el corrido / de González, El Pablote, / que murió en El Popular / a manos de un tecolote.

Hay elementos verificables que destacan en esta historia. El Pablote provoca a Feliciano Robles a sabiendas de que es “policía especial” (de ahí el remate: “a manos de un tecolote”). “Su fama es la de un personaje abusivo, parrandero y violento”, precisa Ramírez-Pimienta, y en su historial sumaba el asesinato de Teóduo Álvarez, también policía. Otro elemento: aquí aparece el apodo (La Nacha) de la primera mujer de que se tiene noticia, en las composiciones sobre narcos, involucrada en el tráfico de drogas, Ignacia Jasso, esposa de El Pablote. En las décadas del veinte y el treinta, la pareja controlaba el tráfico de drogas en Juárez y, en particular, el de morfina. Una segunda versión de “El Pablote”, interpretada por Francisco El Charro Avitia, se grabó en los años

“EN ESTOS PRIMEROS NARCOCORRIDOS HAY MUCHO DE LAMENTO Y JUICIO MORAL... EN ELLOS SE NARRA EL SUFRIMIENTO POR LA CONDENA QUE SE IMPONE A LOS NARCOTRAFICANTES”.

cincuenta, transformando aquel corrido sobre un narco en un narcocorrido, pues en esta versión sí se menciona el oficio delictivo de El Pablote:

Señores, voy a cantarles, / con una expresión muy fina, / las hazañas de El Pablote, / que era el Rey de la Morfina. // Siempre andaba emparrandado, / derrochando su dinero, / con la pistola en la mano, / desafiando al mundo entero. // No había quien se le parara, / hasta ni la policía. / Yo creo gozaba de fuero, / porque hacía lo que él quería.

“POR MORFINA Y COCAÍNA” (1934), de Cuéllar Valdez, el primer narcocorrido propiamente dicho, narra el pesar de los delincuentes que han sido condenados por las autoridades a varios años de prisión, lejos de sus padres y hermanos, sus esposas y sus hijos, y que no saben siquiera si los volverán a ver. Escribe e interpreta el compositor (a dúo con Juan González):

En la cárcel del condado / sacaron una cadena: / eran puros prisioneros / que van a su triste pena. [...] // Van Guadalupe García, / también un americano, / con su corazón muy triste / y su destino en la mano. [...] // Por morfina y cocaína, / por marihuana y licor, / están poniendo su tiempo / muchos allá en Leavenworth. // Pero el mundo es una bola / y el que lo anda es un bolón, / y cada quien con sus uñas / se rasca su comezón. [...] // Señores, este corrido / no es de mayor interés: / es compuesto humildemente / por Manuel Cuéllar Valdez.

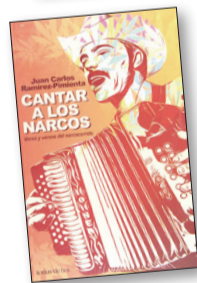
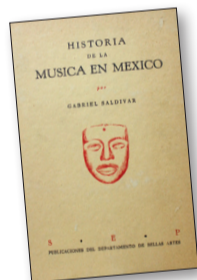
Todas estas composiciones primigenias marcaron un momento significativo en la historia del corrido y el narcocorrido mexicanos, pero lo que les siguió no fue tanto un auge del

subgénero, sino un apogeo del corrido que narra el crimen de los contrabandistas, que iba desde el licor y el tabaco hasta la canela y otros productos, en un tráfico de norte a sur. El resurgimiento del subgénero ocurrió en la década del setenta del siglo pasado y se debe, como bien lo prueba Ramírez-Pimienta, a los hermanos Jorge, Hernán y Raúl Hernández, nacidos en Rosa Morada, Sinaloa, quienes conformaron la agrupación musical Los Tigres del Norte. En 1971 lanzaron su primer álbum, *Cuquita*, sin incluir en él ningún narcocorrido. Al año siguiente grabaron su segundo álbum, *El cheque*, en el que incluyen una primera composición con el tema del narcotráfico, “Carga blanca”, de Cuéllar Valdez, en la época pionera.

Fue con su tercer álbum, *Contrabando y traición* (1974) y, muy en particular, con el tema que le da título, compuesto por el chihuahuense Ángel González (fallecido en 2005), que los hermanos Hernández alcanzaron un éxito extraordinario y catapultaron a otros grupos, compositores y solistas en este subgénero apoteósico. “Contrabando y traición” es un tema algo ingenuo, en el que hay más de traición (amorosa) que de contrabando de drogas. Pero esto al público no le importó o no lo advirtió; lo cierto es que, con él, nació el moderno narcocorrido. Hoy forma parte de lo que podríamos llamar sus temas icónicos o clásicos. Escribe Ángel González e interpretan Los Tigres del Norte:

Salieron de San Isidro, / procedentes de Tijuana, / traían las llantas del carro / repletas de hierba mala: / eran Emilio Varela / y Camelia, la Texana. // Pasaron por San Clemente, / los paró la Emigración, / les pidió sus documentos, / les dijo: “¿De dónde son?”. / Ella era de San Antonio, / una hembra de corazón. // Una hembra si quiere a un hombre / por él puede dar la vida, / pero hay que tener cuidado / si esa hembra se siente herida: / la traición y el contrabando / son cosas compartidas. // A Los Ángeles llegaron, / a Hollywood se pasaron; / en un callejón oscuro / las cuatro llantas cambiaron. / Ahí entregaron la hierba / y ahí también les pagaron. // Emilio dice a Camelia: / —Hoy te das por despedida; / con la parte que te toca, / tú puedes rehacer tu vida. / Yo me voy pa’ San Francisco / con la dueña de mi vida. // Sonaron siete balazos: / Camelia a Emilio mataba. / La policía sólo halló / una pistola tirada. / Del dinero y de Camelia, / nunca más se supo nada.

La musicalidad y el efectismo de la venganza colocan en segundo plano la inverosimilitud y la torpeza referentes a la droga: ¿cuánta marihuana puede haber en las cuatro llantas de un automóvil como para arriesgar la vida?, ¿cuánto dinero se puede obtener con esa mínima droga? ¡Se trata de marihuana, no de morfina o cocaína! Pero los oyentes quedaron fascinados con esta historia de amor y



Fuente: frontera.library.ucla.edu

despecho que le ponía glamur al tráfico de estupefacientes. Un dato importante es que su letra rompe con la ortodoxia de las cuartetos del romance castellano y, hasta entonces, en general, del corrido, porque se usan estrofas de seis versos octosilábicos, sin perder en absoluto su armonía. Muestra que el letrista puede hacer lo que se le dé la gana porque el corrido ya es, *esencialmente*, mexicano.

LOS TIGRES DEL NORTE volvieron a tener otro enorme éxito en 1975, con su cuarto álbum, *La banda del carro rojo*, y con la composición que le da título, de la autoría de Paulino Vargas (1939-2010), un narcocorrido muy superior al tan apreciado "Contrabando y traición". Escribe el duranguense Paulino Vargas e interpretan Los Tigres del Norte:

Dicen que venían del sur / en un carro colorado, / traían cien kilos de coca, / iban con rumbo a Chicago. / Así lo dijo el soplón / que los había denunciado. // Ya habían pasado la Aduana, / la que está en El Paso, Texas, / pero en mero San Antonio / los estaban esperando: / eran los *rinches* de Texas? / que mandan el condado. // Una sirena lloraba, / un emigrante gritaba / que detuvieran el carro / para que lo registraran / y que no se resistieran / porque, si no, los mataban. // Surgió un M16 / cuando iba rugiendo el aire / y el faro de una patrulla / se vio volar por el aire; / así empezó aquel combate / donde fue aquella masacre. // Decía Lino Quintana: / -Esto tenía que pasar, / mis compañeros han muerto, / ya no podrán declarar, / y yo lo siento *Sherif* / porque yo no sé cantar. // De los siete que murieron / sólo las cruces quedaron, / cuatro eran del carro rojo, / los otros tres, del gobierno, / por ellos no se preocupen: / irán con Lino al infierno. // Dicen que eran de El Candil, / otros, que eran de El Altar, / hasta por ahí dicen muchos / que procedían de El Parral. / La verdad nunca se supo: / nadie los fue a reclamar.

En términos literarios, Paulino Vargas, en "La banda del carro rojo", al igual

que Ángel González, en "Contrabando y traición", utiliza a la perfección la estrofa de seis versos octosilabos, ya sean con rima consonante o asonantada, y en la música Los Tigres del Norte vuelven a usar el acordeón (ajeno en los corridos primitivos) para iniciar o rematar cada estrofa, dándole más vivacidad melódica. Otro elemento importante es la economía para contar una historia. Los corridos y, en este caso, los narcocorridos, dejan de ser extensos, como el de Benito Canales, y pasan a ser sucintos, en una narrativa breve, similar a la del cuento.

Además de los ya mencionados, entre los mejores de Los Tigres del Norte están "Jefe de Jefes" y "Muerte anunciada", éste dedicado a referir el final del capo colombiano Pablo Escobar Gaviria, despedido hasta el panteón en olor de multitudes, pues no hay que olvidar que los capos de la droga han gozado la aceptación popular, y el trato de héroes y benefactores, gracias a la base social que construyeron frente a la ineptitud, el desdén e inclusive la complicidad de gobiernos y autoridades militares y policíacas.

LUEGO DEL AUJE de las décadas de los años setenta y ochenta del siglo anterior, el narcocorrido se ha afianzado en el gusto popular. Este subgénero literario y musical de la crónica en verso es, sobre todo hoy, un espejo de nuestra realidad. Grupos, solistas, músicos y letristas lo han llevado más allá de las fronteras de México, no sólo a Estados Unidos, sino también a la mayor parte de los países de Latinoamérica, con una enorme aceptación en Colombia, país que padeció consecuencias del narcotráfico como las que se sufren hoy en México.

El sinaloense Rosalino Sánchez Félix (1960-1992), *El Rey del Corrido*, mejor conocido como Chalino Sánchez, asesinado hace tres décadas, compuso e interpretó, además de temas rancheros, corridos y narcocorridos, muchos de ellos por encargo. Hizo la apología de delinquentes y narcos menores a quienes conoció de cerca y lo habían ayudado. En "La muerte del Pelavacas" incluye un par de versos que lo retratan: "Pa' todo el que vive recio / se encuentra lista una fosa". Su influencia fue decisiva en el desarrollo de este subgénero.



El Chapo Guzmán (1957).

Entre los narcocorridos del siglo XX que forman parte de su *corpus* clásico, hay que mencionar "El Gato de Chihuahua", compuesto por Martín Ruvalcaba (1967-2015) e interpretado por Los Huracanes del Norte, y "Las monjitas", de Francisco Quintero Ortega, interpretado por el Grupo Exterminador, ambos grabados en 1996. Ya en el siglo que corre, entre los más notables están "El bazucazo" (2007) y "Fiesta en la sierra" (2008), compuestos ambos por Manuel Fernández, *El Bigotón*, e interpretados por *El Tigrillo* Palma; además de "El 24" (2020), también de Fernández y cantado por Palma, sin olvidar "El centenario" (2010), de Mario Quintero Lara, interpretado por Los Tucanes de Tijuana.

Entre éstos, "Fiesta en la sierra", una obvia apología de Joaquín *El Chapo* Guzmán, destaca por todo cuanto revela, desde la perspectiva política, de lo que ha sido la relación gobierno-narcotráfico, las más de las veces de inacción por parte de las autoridades o ya de franca complicidad con los capos del narco. (No hay que confundirlo con otra pieza de 2014, que lleva el mismo título, "Fiesta en la sierra", pero es de la autoría de Mario Quintero Luna, interpretada por Los Tucanes de Tijuana y que, de acuerdo con algunos investigadores, hace la apología de Ismael *El Mayo* Zambada). Escribe Manuel Fernández e interpreta *El Tigrillo* Palma:

Había una fiesta en la sierra, / las metralletas tronaban, / había perico y licor, / muy a gusto la pasaban. / Con un *cuerno* entre sus manos, / el Jefe los observaba. // El festejo es pa' su gente, / pa' sus hombres de confianza: / los que se juegan la vida / para cuidarle la espalda. / Ellos también se merecen / pegarse una destrampada. // Con un cuadro de lavada⁸ / y botellas de tequila, / también cerveza y Buchanan, / alegres se divertían, / y el Jefe al ver el relajo / una sonrisa tenía. // Pocos patrones como él / que saben granjear su gente; / él viene de cuna humilde / y eso lo lleva en su mente. / Oriundo de Sinaloa,



"EL NARCOCORRIDO SE HA AFIANZADO EN EL GUSTO POPULAR. ESTE SUBGÉNERO DE LA CRÓNICA EN VERSO ES UN ESPEJO DE NUESTRA REALIDAD. MÚSICOS Y LETRISTAS LO HAN LLEVADO MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS DE MÉXICO".

“SE INSCRIBE EN LA APOTEOSIS ADMIRATIVA
Y EN LA APOLOGÍA DE LOS NARCOS,
ASÍ COMO DE SU OFICIO, CON UN SENTIDO
ASPIRACIONAL, ADEMÁS DEL ORGULLO LOCAL,
YA QUE LOS CAPOS SE CONVIRTIERON EN HÉROES”.

/ cuna de puros valientes. // Por eso todos lo estiman, / lo respetan y lo admiran / y sin pensar lo dos veces / por él se juegan la vida. / Y como es bueno el señor / hasta el gobierno lo cuida. // Es chaparro de estatura, / pa' qué les digo apellidos; / como una fina persona / el hombre es reconocido. / Por eso con mucho gusto / yo le canto su corrido.

Esto ya se inscribe en la apoteosis admirativa de los delincuentes y en la apología de los narcos, así como de su oficio, con un sentido aspiracional, además del orgullo local, ya que los capos hicieron mejoras materiales en sus comunidades y se convirtieron en patrones, padrinos y héroes. El sonorenses Valentín Elizalde (1979-2006), conocido como *El Gallo de Oro*, la agrupación Calibre 50 y, más recientemente, Gerardo Ortiz (1989), nacido en Pasadena, California, representan la vertiente de los corridos “belicosos”, antecedentes de los “tumbados”, y que en cierta forma influyen en ellos. Pero el precursor de los corridos tumbados es el sinaloense Alfredo Ríos (1983), mejor conocido como *El Komander*, “especialmente famoso por sus narcocorridos y su papel en el llamado Movimiento Alterado”. Es una tendencia que nació en 2009 en Culiacán y “rinde culto a la forma de vida y acciones violentas del crimen organizado. En las llamadas ‘Canciones Enfermas’ o ‘Corridos Enfermos’ se hace alusión a la vida de millonarios, consumo de drogas y el uso de armas de grueso calibre”.⁹ Además de *El Komander* (“Cuernito Armani”, “El Taquicardio”, “Trato de muerte”, “El cigarrillo bañado”, “Mafia nueva”, etcétera), como punta de lanza, otros intérpretes y grupos de este movimiento son Los Buitres, Larry Hernández, Noel Torres, Los Cuates Valenzuela, Oscar García, Buchones de Culiacán, Buknas de Culiacán, Los Primos, Erik

Estrada y El RM, de acuerdo con el sitio web sinembargo.

UNO DE LOS NARCOCORRIDOS más heterodoxos es el que compuso el *culichi* Daniel Niebla e interpretó un cantante y compositor de Guamúchil, Sinaloa, que murió muy joven, a los 22 años, en un accidente automovilístico: Ariel Camacho (1992-2015), quien formó un trío de requinto, guitarra y tuba, denominado Los Plebes del Rancho.

Este corrido, “El Señor de los Cielos” (2014) puede ser otro punto de partida del “corrido tumbado” (llamado así porque se le mezclan los géneros del hip-hop y el trap), que ahora ha cobrado una atención global con su mayor exponente de moda, Peso Pluma, y otros solistas y grupos entre los que se cuentan Natanael Cano, Eslabón Armado, Tony Loya, Grupo Diez 4tro y Porte Diferente, que de no ser por el Auto-Tune (el equivalente, en la música, del Photoshop) estarían mudos.

“El Señor de los Cielos”, de Niebla, es una obra de ficción a partir de la realidad histórica. En ella, el narco más poderoso que ha existido en México, Amado Carrillo Fuentes (*El Señor de los Cielos* o *El Rey del Oro Blanco*), líder del Cártel de Juárez, refiere, como si de su autobiografía se tratara, sus inicios desde su infancia miserable y se imagina muriendo en una cirugía (para cambiar su apariencia), como en efecto ocurrió. Niebla lo hace decir:

Me empezó a buscar la DEA / sin tener mínima idea / de dónde estaba metido. / Aunque los gringos se aliaron / al gobierno de Zedillo, / nunca pudieron conmigo.

DE DIENTES PARA AFUERA, presidentes del país, diputados, senadores, gobernadores, presidentes municipales y autoridades en general han combatido la expresión cultural de los narcocorridos, aunque muchos se abracen con los narcos. En 2011 y 2015,

autoridades locales del norte de la República quisieron prohibirlos y arrestar a quienes los interpretaran en lugares públicos, y en el Congreso federal ha habido iniciativas de diputados, en 2019 y en el año que corre, para vetarlos, lo cual es una ironía, porque al menos en este sexenio a los narcos se les ha tratado con abrazos, no con balazos, y quienes han propuesto tales iniciativas son legisladores del partido en el poder.

Esto prueba lo que concluye Juan Carlos Ramírez-Pimienta:

El narcocorrido no es sino una manifestación cantada y contada en un marco de violencia y desasosiego que priva en el país. Confundido el síntoma con la enfermedad, se ha demonizado un género que es una de las mejores herramientas o barómetros para tomarle el pulso a la sociedad mexicana (en México y en Estados Unidos) de fines del siglo XX e inicios del siguiente. El mexicano ha usado el corrido y el narcocorrido por muchas décadas. [...] Cuando algunas de las funciones del Estado dejan de cumplirse y quien entra a llenar ese vacío es el narcotraficante, no debe extrañarnos que el imaginario popular convierta en héroes a estos personajes. Más que demonizar estas producciones culturales, conviene estudiarlas.¹⁰

Para una sociedad enferma, canciones enfermas. Queda claro que este subgénero seguirá retratando, y relatando, la realidad del momento, y para que desaparezca tendrá que desaparecer primero el narcotráfico. ■

NOTAS

¹ Vicente T. Mendoza (antología, introducción y notas), *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, cuarta reimpresión, 1984, p. xv.

² *Ibid.*, p. ix.

³ Carlos Chávez, “La música”, en *México y la cultura*, Secretaría de Educación Pública, México, 1961, p. 642.

⁴ Dr. Atl [Gerardo Murillo], *Las artes populares en México*, edición facsimilar de la de 1921, Instituto Nacional Indigenista, México, 1980, p. 369.

⁵ Gabriel Saldívar, con la colaboración de Elisa Osorio Bolio, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, Secretaría de Educación Pública / Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934, p. 240.

⁶ Juan Carlos Ramírez-Pimienta, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, Planeta, México, 2011, pp. 53-83.

⁷ Se refiere a los Texas Rangers, “una agencia de aplicación de la ley que era conocida por su violencia contra los mexicano-estadunidenses a principios del siglo XX”. En los narcocorridos, *rangers* ha pasado al español como *ranches*.

⁸ La cocaína “lavada” se consigue con un proceso de extracción, secado y tamizado que la libra de toda impureza; es la más fina y alcanza precios elevadísimos. Con ella se consienten, en sus festejos, los narcos adictos. De ahí la expresión “cuadro de lavada” o, también, “cuadro lavado”, que es el lugar donde se coloca la droga para el consumo de los invitados.

⁹ “Movimiento Alterado: Las polémicas ‘Canciones Enfermas’ y la violencia como negocio”, redacción de *SinEmbargo*, 8 de enero, 2013. <https://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513#:~:text=En%20las%20llamadas%20%E2%80%9C%Canciones%20Enfermas,de%20armas%20de%20grueso%20calibre>.

¹⁰ Juan Carlos Ramírez-Pimienta, *op. cit.*, p. 21.



El Komander (1983).

“No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades [...] he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige”, escribió Jorge Luis Borges en 1969, al prologar la edición revisada de su libro debut, de 1923. A cien años de aquel volumen de poemas, Federico Guzmán Rubio lo sitúa ante las vanguardias y revisa la paradoja de su propuesta, que ya contiene el universo de un autor excepcional.

FERVOR DE BUENOS AIRES O EL INICIO DE LA FUGA

FEDERICO GUZMÁN RUBIO
@feguz77

Borges siguió al pie de la letra el programa vanguardista, pero al revés: en lugar de marchar a Europa a buscar suerte y publicar su primer libro, lo hizo ya de regreso en Buenos Aires, tras residir ocho años en Ginebra y en España; en lugar de dejarse impresionar por los automóviles, el tranvía o cualquiera de las innovaciones tecnológicas, les cantó a los patios, los atardeceros y las calles de los arrabales, como un poeta de pueblo; en lugar de considerar a la juventud un valor por sí mismo y decretar la destrucción de todo lo antiguo, adoptó la sensibilidad de un viejo que rememora un tiempo ya ido; en lugar de pasearse por el centro de la ciudad, verse brillar bajo la luz de neón y admirar el estilo de vida moderno, se replegó en la periferia, en los suburbios que aprendían a ser ciudad e insistían en ser campo; en lugar de saturar sus poemas con palabras nuevas, eléctricas y vertiginosas, ensayó un idioma argentino popular, pueblerino y melancólico; en lugar de abalanzarse hacia el futuro, se replegó en el pasado; en lugar de escandalizar, rememoró; en lugar de copiar, se dio al rescate; en lugar de destruir, fundó.

Hablamos de *Fervor de Buenos Aires* (1923), poemario que fue publicado hace cien años, el menos borgeano y el más auténtico de sus libros y del que brotan todos los Borges que son Borges, porque ya están allí, casi como un programa oculto que sería desarrollado en las siguientes seis décadas. Cuando digo que es el menos borgeano y el más auténtico de sus libros me refiero a que es el que menos cuadra con esa imagen a medias verdadera y mentirosa por completo que se ha construido del argentino como un ser de una racionalidad fría y de una inteligencia matemática, alérgica a las pasiones: *Fervor de Buenos Aires* es pura sensibilidad, algo que tampoco se les daba muy bien a los vanguardistas, ocupados en destruir el lenguaje, en abrir la boca frente a las locomotoras y en anunciar a los cuatro vientos que el verdadero arte nacía con ellos. Pero entonces, si todo el poemario son remembranzas provincianas, ¿por qué

“ES VANGUARDIA PORQUE EL POEMARIO ES PURA METÁFORA E IMAGEN; BIEN PUEDE LEERSE COMO IMÁGENES CONCEBIDAS EN TORNO DE UNA BUENOS AIRES QUE YA NO EXISTÍA”.

considerarlo una obra vanguardista y no un ejemplo del criollismo, tan en boga en esos tiempos, más cercano a *Don Segundo Sombra* que a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*? Pues porque *Fervor de Buenos Aires* es pura vanguardia, sólo que sin los elementos más visibles, pero también los más superfluos, de ella.

Es PURA VANGUARDIA porque el poemario es pura metáfora e imagen; de hecho, bien puede leerse como una serie de imágenes concebidas en torno de una Buenos Aires que ya no existía cuando Borges regresó de Europa en 1921, o más bien, que nunca existió salvo en la nostalgia del joven que recordaba, en Sevilla o en Madrid, a la ciudad en la que había nacido y donde había pasado su infancia y pubertad.

Sabemos que Borges evoca Buenos Aires porque lo avisa desde el título, sin embargo, al leer los poemas, la ciudad como tal rara vez aparece; el paisaje que prima es el provinciano, entre la plaza de pueblo y el insistente campo de la pampa. El poema, entonces, como lo leyó Beatriz Sarlo en su *Borges, un escritor en las orillas*, se sitúa en esa triple frontera, espacial, retórica y afectiva: espacial porque Borges escribe sobre los arrabales en los que creció, en particular el barrio de Palermo, por entonces límite entre la presuntuosa verticalidad de la urbe y la horizontalidad identitaria de la pampa; retórica, porque emplea los recursos expresivos de la vanguardia para escribir sobre el mundo —es decir, el barrio— que parece resistir la ola de la modernidad, y afectiva porque entra en la literatura elogiando en presente una ciudad que ya no es y que pertenece sólo a sus recuerdos



y porque se erige como el poeta de Buenos Aires, pero de *su* Buenos Aires, una ciudad irreconciliable, por ejemplo, con la sórdida y furiosa que aparecerá apenas tres años después en *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt.

Borges aplica el programa ultraísta en un lugar inesperado y contradictorio: la Buenos Aires que lo es a medias, mitad ciudad y mitad campo, mitad ficción y mitad realidad. El poeta no escribe versos sobre el bulevar y la avenida, sobre el rascacielos o la electricidad; escribe sobre la noche aún oscura que cae sobre el aljibe, y no sobre la noche frenética de luz de las marquesinas de la calle Florida: “En el dormitorio vacío / la noche cerrará los espejos” (“Campos atardecidos”), “Toda la santa noche la soledad rezando / *su* rosario de estrellas desparramadas” (“La noche de San Juan”), “Con la tarde / se cansaron los dos o tres colores del patio. / Esta noche, la luna, el claro círculo, no dominará el espacio” (“Un patio”). Todos los poemas concatenan imágenes que, más que responder a una sensibilidad, la construyen; varios de ellos son sólo imágenes, como “Cercanías”, que agregan elementos al paisaje que Borges desea componer: “He nombrado los sitios / donde se desparrama la ternura / y estoy solo y conmigo”.

DE ESTA FORMA, BORGES, una vez más, sigue al pie de la letra el programa ultraísta, al tiempo que lo subvierte. Desde el “Manifiesto del ultra” de 1921, de autoría colectiva, el ultraísmo proclamaba que

... para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos.

Explícitamente y a riesgo de parecer anticuado, Borges escribe sobre lo prohibido por aquellos prescriptores de lo nuevo y, de manera compulsiva, decide poblar su libro de crepúsculos,

uno de los motivos censurados por la nueva estética. No lo hace de manera inocente, sino para distinguirse del resto de vanguardistas, en los que detecta, tras la estridencia de la ruptura y la novedad, la docilidad que brinda la simple imitación.

Así, él declara en "Anatomía de mi ultra", del mismo año y también publicado en España, que "Yo busco en ellos [en sus poemas] la sensación en sí, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean", con el propósito de diferenciarse de la corriente homogénea e ingenua de la vanguardia, como "El futurismo, [que] con su exaltación de la objetividad cinética de nuestro siglo, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio".

Pero este alejamiento de la corriente dominante de las vanguardias se ejecuta con los recursos esenciales de ellas, sobre todo con dos, que se enuncian en "Ultraísmo", también de 1921 pero ya publicado en Buenos Aires, en la revista *Nosotros*: la "reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora" y la "síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia".

EL PLANTEAMIENTO BORGEANO rechaza el empleo de la metáfora y la imagen para la simple representación mimética de la realidad que, por moderna y veloz que fuera, no dejaba de ser realidad. El vanguardista, reducido a simple testigo de las transformaciones de su tiempo, es algo muy cercano a un costumbrista, aunque fuera en verso libre o en caligrama. Borges, a golpe de ocaso y de aljibe, propone algo opuesto: emplear el poder de la metáfora más evocativa para construir una realidad propia y distinta, en este caso, una Buenos Aires imaginaria construida a partir de vagos recuerdos infantiles, de los relatos de sus padres contados en Europa sobre la ciudad que habían dejado al otro lado del mar y de la literatura gauchesca, a falta de una literatura argentina auténticamente urbana.

No sería exagerado afirmar que la ciudad plasmada en este libro debut es el primer territorio fantástico que Borges escribe, todavía con un pie en lo real, pero con el otro firmemente asentado en la imaginación y la literatura. La primera escala en el recorrido que desembocaría en "La biblioteca de Babel", "Las ruinas circulares" o "Tlön..." pasaba por un espacio humilde y melancólicamente fantástico. Así lo leyó Ramón Gómez de la Serna en su reseña:

El Buenos Aires rimbombante de la Avenida de Mayo se vuelve de otra clase, [...] más somero, más apasionado, con callecitas silenciosas y conmovedoras, un poco granadinas. "¿Pero había este Buenos Aires en Buenos Aires?", nos estamos preguntando siempre en este libro, y nuestra conclusión es: "Pues iremos, iremos".

Para 1923, Borges había conseguido un sólido reconocimiento como poeta vanguardista, y *Fervor de Buenos*



Jorge Luis Borges (1899-1986) en su juventud.

Aires representó tanto su cúspide como su destrucción. Sus poemas habían circulado en al menos una decena de publicaciones vanguardistas e incluso el mismo Marinetti, en alguno de sus muchos recuentos, lo mencionó como uno de sus acólitos.

Entonces, Borges da un paso atrás y se revela casi como un poeta costumbrista, reaccionario. Si hay una palabra que define el libro es *nostalgia*, la menos vanguardista de las emociones, y Borges parece regodearse en ella, para escándalo de los escandalosos ultraístas. De hecho, éste, que figura como su primer libro publicado, es la negación de uno anterior, inédito y abandonado, titulado *Los himnos rojos*, expresionista y comunista. Incluso en el gesto de publicación hay una retirada, un evidente cambio de actitud: apenas un año antes, en compañía de un grupo de amigos, Borges había tapizado los muros de Buenos Aires con los dos números de la revista-mural *Prisma*, que le anunciaba al mundo el surgimiento del ultraísmo. En cambio, la publicación de *Fervor de Buenos Aires* no puede ser más modesta, casi familiar: el padre paga la impresión, la hermana ilustra la hermosa y cálida cubierta y, según la leyenda esparcida por el mismo Borges, el libro se distribuye escondiéndolo en los abrigos de las personas que visitaban la redacción de la revista *Nosotros*, pues de otra forma nadie hubiera estado dispuesto a leerlo y mucho menos a comprarlo.

BORGES PROLONGÓ EL VANGUARDISMO provinciano en otros dos libros, *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San*

“SE REVELA CASI COMO UN POETA COSTUMBRISTA, REACCIONARIO. SI HAY UNA PALABRA QUE DEFINE EL LIBRO ES NOSTALGIA Y BORGES PARECE REGODEARSE EN ELLA”.

Martín (1929), en los que incluso se acentúa la aparente regresión poética, pues aparecen poemas con verso medido y rima asonante. La capital cada vez se hace más irreal, más personal, hasta llegar a los versos de "Fundación mítica de Buenos Aires", que acabaron por ser los que la siguen definiendo, en la literatura de Borges y fuera de ella: "A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: la juzgo tan eterna como el agua y el aire".

Con los tres poemarios, el escritor consiguió dinamitar su fama como vanguardista y quedar reducido a un versificador regionalista, como dictaminó Bernardo Ortiz de Montellano en *Contemporáneos*, al reseñar *Cuaderno de San Martín*:

... Creemos que esta comprobación de regionalismo no universal será para el poeta el más grande elogio que no para la poesía, en él, a pesar de todo, de innegable calidad.

Arranca, así, la huida de sí mismo que caracterizará toda su obra y que representa su gesto más radical: el de la "tradición de la ruptura", en este caso de su propia obra. Tras el expresionismo de *Himnos rojos*, aparece el falso regionalista de *Fervor de Buenos Aires*, luego vendrá el antologador travieso de *Historia universal de la infamia*, la metaliteratura de *Ficciones*, el fantástico de *El Aleph*, el narrador de *El informe de Brodie* y la poesía rimada de sus últimos libros. El repliegue alcanzará su punto máximo en "Pierre Menard, autor del Quijote", en el que la originalidad radica en la reescritura, con lo que se confirma que la vanguardia más extrema es la retaguardia, hasta volver a la esencia de la literatura.

Hay en *Fervor de Buenos Aires* mucho más de los Borges que vendrán: el conflicto entre las palabras y las cosas ("La rosa"), la construcción de una mitología propia ("Inscripción sepulcral"), la noción de que cualquier experiencia es universal ("Remordimiento por cualquier muerte"), la mezcla entre alta y baja cultura ("Amanecer") y ese talento único para adjetivar, marca de la casa ("Las doce irreparables campanadas", en "Final de año", "El unánime miedo de la sombra", en "Afterglow"). Sin embargo, es un error leer el poemario como un simple preámbulo a la obra que le siguió; hay que leerlo, simplemente, porque es un libro acogedor, entrañable y hermoso, en el que se encuentran versos como los de la última estrofa de "Amanecer":

Pero de nuevo el mundo se ha [salvado].
La luz discurre inventando sucios [colores]
y con algún remordimiento de mi complicidad en el [resurgimiento del día]
solicito mi casa,
atónita y glacial en la luz blanca,
mientras un pájaro detiene el [silencio]
y la noche gastada se ha quedado [en los ojos de los ciegos. ▣]

De regreso a la música, pero en terrenos muy distintos, presentamos aquí un testimonio en memoria del notable compositor mexicano, fallecido el pasado 24 de mayo. Como señala el texto, en nuestro país vivimos tiempos "poco benignos" para la música de concierto contemporánea, y cultivarla implica un desafío. Sin embargo, el autor deja una obra que será tema inevitable para la historia de la música mexicana, donde a su vez padecemos la ausencia del estudio y la crítica seria.

Javier Álvarez (1956-2023)

EL INFINITO CAMPO

DE LA MÚSICA

RICARDO MIRANDA

En feroz despedida, con fría sordera, dos voces de la escena musical mexicana de nuestro tiempo han sido inexorablemente silenciadas: Víctor Rasgado (1959-2023) y Javier Álvarez (1956-2023). Cuán difícil es tomar la pluma para escribir acerca de tan tristes compases. Los conocí, fuimos amigos, en ocasiones cercanos, en ocasiones distantes. Admiré su música por diversas razones y si algo los unió, además del temprano momento de su muerte, fue la convicción del sentido de su extraña tarea: ser compositores, en tiempos tan poco benignos para la música contemporánea.

A Javier Álvarez le debemos, algunos de nosotros, un reconocimiento por descubrimos nuevos horizontes académicos. Diez años mayor que yo, a fines de los años ochenta lo conocí en Londres, donde nos presentó Mónica Preux. Javier ya era un compositor en ascenso armónico y había hecho de City University su casa y campo de trabajo. Quienes lo seguimos en ese camino —Gabriela Ortiz, Ricardo Gallardo y algunos más— quedamos en deuda por haber pasado en aquel novedoso departamento de música algunos de nuestros mejores años formativos.

Javier fue el primero de todos nosotros en adentrarse por aquellos pasillos de una especie de fábrica o almacén que se convirtió en escuela de música.

“A FINES DE LOS OCHENTA LO CONOCÍ EN LONDRES. JAVIER YA ERA UN COMPOSITOR EN ASCENSO ARMÓNICO Y HABÍA HECHO DE CITY UNIVERSITY SU CASA Y CAMPO DE TRABAJO”.

En el sótano estaba el departamento de electroacústica, del cual él tenía llaves y donde, más de una vez, circularon brebajes en contrabando, de dudosa procedencia latinoamericana. Las últimas veces que nos encontramos en Mérida, donde vivió, cenábamos en Santa Lucía y nos deleitábamos en un consabido ataque de nostalgia.

Recordábamos así a nuestros maestros favoritos; yo, a Richard Langham Smith, él, a Erick Clarke —el artífice de la musicología empírica—, y ambos a Malcolm Troup, quien estaba casado con una chilena y como el director de todo aquello siempre estuvo dispuesto a dar a los latinoamericanos —compositores, musicólogos, intérpretes— un espacio de proyección y equidad. También nos gustaba platicar sobre la visión ecléctica de aquellos maestros que un año nos habían traído a Olivier Messiaen y otro a Peter Gabriel, en una visión pionera que después algunos llamaron *posmodernista*.

PERSONALIDAD IMAGINATIVA y proclive a toda modernidad, pronto Javier consolidó ahí un trabajo creativo que dio prestigio y atención al incipiente departamento. Cuando quise entrar a City University me pidieron un ensayo previo sobre mi tema de tesis: fue Javier quien, para elaborarlo, me prestó los pocos libros sobre música mexicana que guardaba por ahí. Como su música se había decantado plenamente hacia la electrónica, era fácil escuchar sus más recientes creaciones porque él mismo las grababa y se encargaba de repartirnos copias en unos discos caseros que rotulaba con tinta roja y hoy valen oro, intitulados *Javier Alvarez Selected Electroacoustic Works*.

De todas aquellas piezas recuerdo con nostalgia dos, en particular. Una *Obertura*, resultado de su última visita a nuestro país. En el centro de la Ciudad de México, acaso la esquina de Madero y San Juan de Letrán (hoy, Eje Central), grabadora en mano, había capturado sonidos característicos: el claxon de los emblemáticos minitaxis Volkswagen, el horrisono silbato de los *tamarindos* apurando coches o peatones, y hasta el arranque de “La Negra” o tal vez de “El zopilote mojado”, en Garibaldi. Con esos materiales, transformados, modulados y moldeados por sus máquinas y cintas, Javier compuso una *Obertura* electroacústica que, hasta la fecha, es de mis favoritas. La otra composición, sin duda menos conocida, es para coro. Él había comprado un tostador de pan y se revolcó de risa al leer las instrucciones, *traducidas* al español por alguna máquina idiota. “Remover migaja completo” decía en alguna parte, y ese fue el “texto” y título de aquella pieza que en seguida compuso.

PERO SON OTRAS COMPOSICIONES las que le dieron fama y le aseguraron un lugar definitivo en la historia musical mexicana del siglo XX: *Temazcal*, para maracas y cinta; y *Metro Chabacano*, sin duda su creación más conocida y aclamada. En la primera enfrentó el reto característico de quienes escriben música que reúne la electrónica y



Javier Álvarez (1956-2023).

Fuente: lavozdemichoacan.com.mx

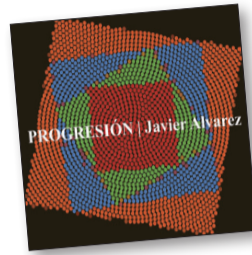
la ejecución en vivo: ¿cómo hacer para que Luis Julio Toro —nuestro compañero venezolano, excelente flautista y maraquero— pudiera tocar los patrones rítmicos por encima de la música ya compuesta y pregrabada por Javier?

La respuesta consistió en una sugerente partitura gráfica, imaginativamente dibujada y plena de metáforas para describir, a quienes la leían, los sonidos conseguidos por el compositor: “tambores de bambú”, sonidos “quemantes”, “ataques de metal”, otro “guayancó de bambú” y algunos más que inundan una de las mejores partituras electroacústicas del repertorio mexicano. Al final, en sorprendente giro, introduce en *fade in* una grabación de campo de un son al que las maracas acompañan con el último de sus patrones. Como en ese momento ya es posible anotar la música del son de modo convencional, Álvarez recurrió a ella en un gesto emblemático: ahí, en el engañoso lapso del primer renglón de la página seis de su partitura, el infinito campo de la música quedó atrapado y el indefinible mundo de los sonidos electrónicos transita, sin más, hacia el tradicional resabio de los entrañables sonos. Un director de cine, un buen fotógrafo, apenas podrían elaborar con éxito un tránsito semejante.

Ese remate de *Temazcal*, sin embargo, tenía un origen más interesante: la parte que concluye *Rothko Chapel*, de Morton Feldman, donde sucede un pasaje muy semejante: la primera parte de la obra fluye a través de las sonoridades sin tiempo de Feldman para ceder, al final, a un sencillo acompañamiento sobre el que una viola toca una nostálgica melodía tonal, convencional, compuesta por el autor en su juventud y anotada, según contó, el día del fallecimiento de Stravinski.

TAL VEZ METRO CHABACANO sea la pieza que mejor ilustra la influencia del minimalismo en el repertorio mexicano. Según contaba Javier, la escribió a instancias de su padre, para darle gusto más que otra cosa. Pero entre lo llamativo de su música y la afortunada interpretación del Cuarteto Latinoamericano, la obra se convirtió en su título más conocido. Incluso, se filmó un video (disponible en YouTube) en el que veíamos al violinista Javier Montiel descender por las escaleras eléctricas del metro, y donde, naturalmente, se veía al Cuarteto tocar aquella música en la propia estación, para incredulidad y deleite de los usuarios. Impulsado por la fama de la obra, escribió nuevas estaciones —*Nativitas*, *Taxqueña*— y, tocadas como suite de tres movimientos, las llamó *Línea 2*.

Ya contaba que en Mérida, donde vivió hasta el final, nos reencontramos. Invitados por la Escuela Superior de Artes de Yucatán, ambos trabajamos de cerca en su Escuela de Música; como era predecible, no siempre estuvimos de acuerdo. Javier pugnaba por una escuela *ex nihilo* —“de la nada”—, donde los estudiantes se sumergieran en el nuevo universo de la música y la tecnología, aun a costa de no conocer o formarse dentro de la tradición clásica. En ello, desde luego, era igual que



tantos compositores iconoclastas del siglo XX; como Ligeti en su *Musica ricercata* o como Arvo Pärt y las *tintinabulaciones* de su *Tabula rasa*.

Yo le insistía en que la irreverencia y la intuición artística de la juventud, el fresco arrojo para comenzar desde cero, que él daba por sentados en cualquier joven, no se podían enseñar y mucho menos acomodar en algún plan de estudios. Y él, que fue buen músico educado en el Conservatorio, de todas formas quiso intentarlo. Nunca, sin embargo, dejamos que nuestras diferentes visiones pedagógicas fueran obstáculo serio para convivir, quizá porque de haberlo hecho, nos habríamos perdido de alguna de aquellas ocasiones donde Álvaro Vega nos invitó a comer en su casa las proverbiales delicias de la cocina local. Recuerdo también que, en algún momento hacia el inicio del siglo, quise invitar a Javier Álvarez para que trabajásemos en el nuevo posgrado en la Universidad Veracruzana. No se logró, pero la Sinfónica de Xalapa le estrenó una pieza fantástica para cuarteto de cuerdas solista, que fue dirigida por el maestro Savín y en la que nuestros buenos amigos del Cuarteto tocaron con su acostumbrada maestría.

AÑOS MÁS TARDE lo invité a colaborar en un proyecto emblemático, cuando el Instituto Nacional de Antropología e Historia me comisionó la curaduría y organización del concierto conmemorativo por los cincuenta años del Museo Nacional de Antropología. A partir del *Xochipilli* de Carlos Chávez —“música azteca imaginada”—, el Instituto solicitó a Javier y otros compositores —Mariana Villanueva y Jorge Torres Sáenz— la escritura de nueva música que volviera a imaginar la lejana sonoridad de las grandes culturas antiguas.

Javier compuso entonces una partitura espectacular —*Del corazón de madera*, para dos flautas y quinteto de percusiones— y aquella noche nos dimos todos el lujo de una sesión de música contemporánea bajo la sombra del paraguas central del recinto. Acudieron alrededor de mil personas y el público aguantó de pie —las sillas fueron insuficientes— para escuchar aquel concierto extraordinario. Por esa noche irrepetible donde los tonos de lo antiguo y lo actual volvieron a encontrarse, todos quedamos en deuda

“TAL VEZ METRO CHABACANO
SEA LA PIEZA QUE MEJOR ILUSTR
LA INFLUENCIA DEL MINIMALISMO
EN EL REPERTORIO MEXICANO.
LA ESCRIBIÓ A INSTANCIAS DE SU PADRE”.

con María Teresa Franco —artífice de aquello— y con Antonio Saborit, director del museo, quien además fue compañero de Javier en la secundaria.

APENAS EN 2013 —no muchos años atrás, si descontamos los de la malhadada pandemia— Javier Álvarez reunió en cuatro discos sus principales obras, bajo el título *Progresión*, y anotó que “las obras contenidas en esta colección representan para mí hitos sucesivos y significativos de un paciente recorrido iniciado desde la niñez”. Faltaban algunas, como *Papalótl* (1987), para piano y sonidos electroacústicos, que compuso en sus días londinenses y yo recuerdo como una de sus favoritas. En cambio, incluyó *Así el acero* (1988), otra composición electroacústica entre sus consentidas, escrita para los famosos *steel pans* del Caribe y cuya música delata su insalvable fascinación por los timbres, acústicos o electrónicos.

Fue un lujo que Javier se concedió: reunir en ese álbum su propia exposición individual con obras escritas, como él mismo contó, a lo largo de las tres últimas décadas. Quienes quieran conocer su música tendrán que allegarse aquellas grabaciones con muchas otras piezas de su factura. Hoy las manos dudan al recuperar esos discos y entender, *a posteriori*, que acaso intuía la necesidad de realizar él mismo esa selección y esa curaduría.

EL ESTUDIO SERIO Y CRÍTICO de su obra será uno de los más divertidos y fascinantes retos que enfrentarán los jóvenes musicólogos mexicanos, y resulta claro que requiere mucho más que visiones generales o remembranzas. Un estudio de la música mexicana en la segunda mitad del siglo XX tendrá que detenerse, por fuerza, en su creación, no para decir que fue amigo de Mario Lavista o seguidor de Carlos Chávez —lo que nada aporta—, sino para entender mejor un periodo en la historia de la música de México que está muy abandonado y ayuno de crítica seria y profesional.

En esos estudios que apenas habrán de escribirse ya está plasmado desde ahora el espíritu inquieto y lúdico de Javier, su fascinación cósmica por los timbres y el ritmo —es decir, esas dos cualidades primarias de la música entendidas como átomos de toda creación moderna— y una renovación constante, que le era intrínseca. “Javier ha jugado con las palabras, con el humor, con vencer a los monstruos que amenazan a todo niño o a todo ser creativo —señala Mercedes Gómez Benet—, ha puesto en su sitio las notas y los silencios que se han mezclado en su sistema lleno de cilindros, jaranas, sonidos electrónicos, arcos, arpegios, vientos de madera y metal y mucho ritmo en el espacio”. Imposible decirlo mejor.

Por mi parte seguiré dando a conocer a mis alumnos algo de su música, imaginativa y provocadora, y volveremos a leer las increíbles pautas de *Temazcal* en nuestras clases. Y estoy cierto de que sus *guayancós de bambú* sobrevivirán a la tenue memoria de nuestros días londinenses. ■

NUNCA CRITIQUE AL GÜEY que persigue a una banda por varias ciudades o países, porque un día te puedes convertir en él. Me pasó a mí. Y te puede pasar a ti. Por eso, después de ver dos veces a IDLES en la Ciudad de México, en Los Ángeles y Dallas, me lancé al Corona Guadalajara por una quinta dosis.

El concierto en Guanatos tuvo sabor a revancha. El pasado Corona, IDLES recibió críticas en la CDMX por parte de los fans de Miley Cyrus. Quienes tuvieron que aguantar la fábrica de moretones. En esta ocasión todos estábamos esperando a IDLES. Y la respuesta del público fue apabullante. Abarrotaron el escenario a las seis de la tarde.

Para alguien que, como yo, ha vivido muchos años en una catarsis perpetua, es complicado sufrir una experiencia transformadora. Pero desde que escuché a IDLES (y a Amyl and the Sniffers y Viagra Boys), meterme en la fábrica de moretones se ha convertido en una adicción para mí. La necesidad de chingadazos se ha sobrepuesto a mis achaques.

La primera vez que vi a la banda salí drogado de energía. No paré de hablar de ellos en días. Y pensé que no existía pico más alto. Pero cada vez que los he visto siento lo mismo: que el show es mejor que el anterior. Sin embargo, creo que el IDLES más brutal lo vi esa noche en Guadalajara. Tienen todo bien compactado. En una hora hacen que te sangren los oídos y quemes más calorías que un batido de Herbalife. Además de que cada día tienen más adeptos en este país. Han conseguido conectar con el público mexa como pocos grupos de punk. Porque si bien su sonido está muy lejos del pop, no sólo los siguen los radicales, también los amantes de la buena música.

COMO YA ES COSTUMBRE, la banda abrió su setlist con "Colossus". Y el desfogue comenzó. El momento que habíamos esperado durante meses por fin llegó: echamos el clavado en el mosh pit y chocar unos con otros a la medida de nuestro aliento. Esa experiencia que no tiene paralelo en la vida cotidiana. El derroche de adrenalina que desprende no se parece a nada. No es una pelea, pero tiene todos sus elementos. Es un espacio seguro para darte de empujones sin que eso devenga en un conflicto. Y el show de IDLES está diseñado para que el subidón no baje ni siquiera en los momentos más atemperados.

Después vino la cascada de cascajo con "Mr. Motivator", "Mother", "Divide and Conquer" y "Crawl". Veinticinco

MI OMBLIGO ES EL CENTRO de todo, de mi universo personal, del organismo que soy.

Es una cicatriz que no cierra, expuesta. Coronilla en medio del vientre, profunda, señal de mi procedencia. Serpiente con hambre que se devora a sí misma, apetito perenne. Un ojo abierto que siempre está atento, no parpadea, lo ve todo, pupila insomne. Alberca vacía, caverna, un abismo hipnótico que convoca y magnetiza mi atención. Lo contemplo con detenimiento, indago, ansío saber qué hay allá dentro. Deseo entender si lo habito o me habita.

Me encorvo, las vértebras crujen, me reacomodo hasta tener el ombligo muy cerca, de frente, quedamos cara a cara. Mis ojos clavados en el cílope, jugamos a ver quién sostiene más la mirada. Me inclino para olfatearlo, meto la punta de la nariz hasta el fondo. Reconozco mi olor penetrante, huele a mar, a planta seca, a limón. Me detengo en su forma espiral, se engrosa y contrae. Respira, expira. Lo beso despacio, introduzco la lengua, rodeo los pliegues, lo pruebo, sabe igual que yo, me reconozco en él. Quiero explorarlo, escondite virgen y mío. Inserto dos dedos, dilato la circunferencia, tres, cuatro, ocho, se abre aún más, es una liga orgánica que jamás va a romperse, se estira, invita a pasar. Hundo la cabeza hasta el cuello, me ahorca en una asfixia casi letal.

ESTOY DENTRO EN CONTORSIÓN, incorporo los hombros, avanzan los brazos y el torso. En la dimensión inmensa



coronacaptalgdl.com

**"COMO YA ES COSTUMBRE,
LA BANDA ABRIÓ
SU SETLIST CON 'COLOSSUS'.
Y EL DESFOGUE COMENZÓ".**

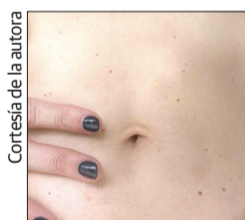
minutos en que la banda se entregó al cardio con más devoción que la que se aprecia en los gimnasios. Su música es un aliciente poderoso para empaparte de tu propio sudor. Para canalizar la furia en un brinco colectivo que te sumerja en el olvido de todo aquello que existe fuera. Es la vía más rápida para poner la mente en blanco. Sacar tu yo más explosivo y azotarte contra muros de carne.

Como corresponde a una banda que apela a la honestidad sin artificios, no había escenografía alguna. Sólo el nombre del grupo en letras gigantes de fondo en una pantalla. Treinta minutos después Talbot hizo una pausa. Comenzaba a oscurecer y vino el momento soft de la tarde: "The Beachland Ballroom", lo más parecido que tiene la banda a una balada. Momento en que todos aprovechamos para agarrar aire como el personaje de "Tripas", el cuento de Chuck Palahniuk, para luego volver a estallar.

EL PUNK ES UN DEPORTE EXTREMO. Después de tanto slamear lo único que quieres es una ducha caliente y meterte a la cama, pero en cuanto ves a los guitarristas de IDLES bailar es imposible no contagiarse y lanzarse otra vez hacia el ruedo. En los momentos, que son pocos, poquísimos, estáticos, Talbot invita a la gente a hacer un boquete en medio de la audiencia, a la voz de "spread the crowd". Se crea un hoyo como si se hubiera abierto la Tierra. Y entonces, a una orden suya, la multitud se lanza contra sí misma en una orgía de aventones. De la cual brotarán cientos de suvenirs. Moretones que surgirán en el cuerpo en los días por venir. Medallas de una tarde memorable.

Cincuenta y nueve minutos después todo había pasado. Y con todas las emociones vino también la certeza de que ante esto las demás bandas del programa se quedarían chicas. Y así ocurrió. IDLES fue superior a lo que vino a continuación.

Nunca te burles del güey que persigue a una banda por distintos venues. Porque a lo mejor es fan de tu banda favorita. 📍



Cortesía de la autora

**"ME ENCORVO,
LAS VÉRTEBRAS CRUJEN,
ME REACOMO HASTA TENER
EL OMBLIGO MUY CERCA".**

observable surge un punto brillante que comienza a expandirse, el tiempo pasa en milisegundos, el espacio interno es una galaxia en gran explosión. Me veo, feto de piel transparente, junto a él yacen los muchos hijos que tuve y los que nunca tendré, sobrevivientes en la fantasía. Avanzo, me empuja la inercia. Los pies entran al último. Mi cuerpo completo se mete por la cavidad. Veo un planeta girando, el sol cegador, la Tierra candente, un anillo de Saturno flota en la región infinita. En las entrañas están mis ancestros, hablan en voz baja, eco de la historia que no me contaron. Entre una masa densa y tibia, me encuentro repleta de estrellas color sangre. Sede de mi lujuria, punto del erotismo salvaje, comienzo y final, sitio donde los cuatro vientos se unen.

Borrascas de eones en un instante, microcosmos soy contigo y mi *omphalo*, flotando estamos tú y yo. Me desdoble de vuelta y comienzo a morir para renacer otra vez.

.....
* Fe de ratas. 📍

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
**CARLOS
VELÁZQUEZ**

@Charfornication

IDLES EN GUANATOS

OJOS DE PERRA AZUL

Por
**KARLA
ZÁRATE**

@espia_rusa

VIAJE AL CENTRO DE MI OMBLIGO

ESGRIMA

Por
MAURICIO RUIZ
@mauricio_ruiz_z

RUBEN ÖSTLUND:
EL RIESGO
TRASTOCA
LA APARIENCIA

En la pantalla aparecen dos hombres frente a frente, uno de ellos con el torso desnudo, los pantalones a media cintura. Está de espaldas al público, se puede ver el borde de su calzoncillo blanco. El encuadre de la cámara es bajo, apenas se percibe el cuello, la barbilla de ambos personajes. Son amigos. Hablan muy de cerca, con frases entrecortadas. Están borrachos. Como espectadores no vemos sus rostros ni leemos sus gestos. Forcejean, se abrazan. La conversación sigue con frases inconexas, no se entiende bien qué pasa. Es incómodo para el público. La masculinidad y sus facetas, los conflictos familiares y dilemas existenciales son temas que intrigan a Ruben Östlund (Suecia, 1974). Marcado por directores como Michael Haneke, sabe mirar en los resquicios de la psique. Hace preguntas que generan desconcierto, incomodidad, risas nerviosas. Retan al público. Sus primeras películas fueron *Involuntary*, *Juegos de hoy (Play)* y *Fuerza mayor (Force majeure)*; las tres destacaron en festivales de renombre. En 2017 ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes por *The Square*, y una vez más en 2022 por *El triángulo de la tristeza*. Östlund estuvo de visita en Bruselas en mayo, donde **El Cultural** platicó con él.

¿Cómo se te revelan los temas que exploras?

Se trata de dilemas que hablan sobre un peligro social y no físico. El guion de *Fuerza mayor*, por ejemplo, fue fácil de escribir. La película empieza con una premisa simple: una familia está de vacaciones en los Alpes, para esquiar, y se ve amenazada por una avalancha. El padre se enfrenta a la coyuntura de ayudar a su familia o salvarse él mismo. Al final no hay catástrofe, sólo les llega un poco de polvo de nieve. El padre regresa con su familia y tiene que enfrentar su imagen destruida. Ha actuado en contra de las expectativas que se tienen del hombre protector de la familia. Me pareció que había algo existencial en esa situación: los personajes van de la emoción ante escenas bellas, al terror de que algo grave les puede ocurrir. De tomar fotos a gritar que van a morir. Y luego el alivio de que fue sólo un susto y todo continúa como siempre. Pero en realidad no.

La idea me llegó de un video en YouTube. Al principio tenía la idea de contar cuatro historias distintas, en las que turistas se enfrentan a situaciones tensas, pero sin ningún peligro real. Luego le conté a un amigo que había visto el video en YouTube. Le dije que tenía la idea de las cuatro historias. Al día siguiente me llamó y me dijo: "¿Y si sólo lo cuentas desde el punto de vista del padre?". Supe que tenía la película. El enfoque sería una sola familia y la avalancha ocurriría casi al comienzo.

Eso fue hace casi diez años. Desde entonces, el clip de la avalancha ha aparecido en Tik Tok y YouTube, la gente que lo ve cree que es real. Los usuarios comentan, juzgan al padre de una forma que yo no esperaba cuando hice la cinta. Para mí, cuando el instinto de supervivencia se enciende, todo lo demás desaparece. Me interesa cuando una persona no cumple con las expectativas que se tienen de él o ella. Es un dilema que creo que seguirá presente en la sociedad por muchos años.

Ante una situación límite de ese tipo, algo profundo sale a la luz...

Lo que me pareció interesante en *Fuerza mayor* es que en apariencia nada le ha pasado a la pareja pero, al mismo tiempo, sin duda hubo un daño. Cuando tengo una nueva premisa para una película, me pongo a hacer un sondeo con distintas personas, una y otra vez. Les hablo del tema central y de por qué me interesa: casi siempre la gente reacciona y me cuenta sus historias. Por ejemplo, un amigo tuvo una experiencia similar. Estaba con su pareja en una tienda y de pronto un empleado le gritó: "Tírate al piso". Al parecer había alguien con un arma. Su novia se estaba probando ropa y al echarse al suelo, a ella nada ni nadie la protegía, estaba expuesta porque



Fuente > variety.com

la cortina la dejaba al descubierto. Mi amigo corrió y se escondió detrás del mostrador. Fue una falsa alarma. De regreso al hotel tuvieron un momento difícil: "¿Cómo manejamos esto que nos acaba de pasar? ¿Por qué me dejaste sola?". El incidente les causó problemas. Cuando oigo ese tipo de historias, sé casi instintivamente que eso es justo lo que quiero explorar. Conozco muchas parejas cuya relación ha sido sacudida por un evento así. Algo que no conocían de ellos, de la relación, ha sido expuesto. En una situación extrema se puede evidenciar un aspecto personal o de la pareja que cuesta trabajo aceptar.

¿Qué estilo de películas te ha influido?

Cuando era estudiante de cine me inspiró mucho el trabajo de Michael Haneke. También me impresiona lo que ha hecho el director sueco Roy Andersson. Mi interés en el cine se multiplicó cuando entré a estudiar mi profesión; antes hacía otro tipo de *films* pero no me llamaba la atención el cine ni su historia como tal. Las obras con las que dialogo me llegaron cuando ingresé a la escuela.

Es evidente que te apasiona la intersección entre sociología y cine.

Sí, he querido explorar el comportamiento de las audiencias, sobre todo en Escandinavia. Cuando eres director de cine y viajas a varios países a presentar tu película descubres la cultura de cine de cada región. En Francia y Estados Unidos, por ejemplo, es un público activo, que participa. Toman parte de la responsabilidad de la experiencia en una proyección. En Suecia la audiencia es más pasiva, se sienta para ser entretenida. La cultura del cine tiene algo muy peculiar: estamos todos en el mismo espacio, consumiendo el mismo contenido, pero cada quien tiene su historia personal. Esto es mucho más raro ahora que hace veinte años, porque entonces al menos la gente se reunía a ver la televisión. En el caso de un posteo en redes sociales se trata de algo efímero. Lo ves y se olvida. Una película puede invitar a la reflexión, cambiar la conducta de un individuo. Por ejemplo, se sabe que parejas que ven muchas películas románticas tienden a divorciarse más que otras.

¿Cómo te marcó el hacer películas de esquí alpino antes de estudiar cine?

Cuando filmas en la montaña tratas de tomar planos que sean largos, porque se trata de mostrar al esquiador realizando movimientos complicados. Cuanto mayor tiempo puedas mostrar su descenso sin cortes, mejor se puede ver su habilidad. Ya en la escuela, mis primeras películas tenían planos que continuaban sin corte, llevaban la marca de esos años.

Del mundo del esquí alpino me fui a la escuela de cine en Gotemburgo. Ese cambio implicó dejar a muchos amigos con los que crecí, tuvo un costo emocional. Por un tiempo estuve buscando la forma de volver y hacer algo en ese mundo, en el entorno del esquí alpino, para utilizar ese conocimiento. Al mismo tiempo me preguntaba qué hay de interesante en un lugar de vacaciones. Al principio me costó trabajo encontrar algo que tuviera relevancia a un nivel existencial. Y luego vi el video de la avalancha en YouTube. Ahí encontré la respuesta. ■

“EL PADRE TIENE
QUE ENFRENTAR
SU IMAGEN
DESTRUIDA.
HA ACTUADO
CONTRA LAS
EXPECTATIVAS QUE
SE TIENEN
DEL PROTECTOR”.